

Wioletta Kolbusz-Lasa

Université Jagellonne  
Cracovie

## Les contraintes de l'envol : *Les Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt

Le roman d'Edmond de Goncourt intitulé *Les Frères Zemganno* (1879), bien qu'il traite de l'ambition de l'envol et du défi lancé à la pesanteur et qu'il exprime le désir de dépasser les lois de la nature, c'est-à-dire de surmonter la condition humaine, est parsemé de signes de contraintes, dans deux acceptions du terme voisines ou complémentaires : pression et entrave. Selon le Dictionnaire<sup>1</sup>, la contrainte est définie comme, en premier lieu, violence exercée contre quelqu'un ; entrave à la liberté d'action, en deuxième lieu, règle obligatoire, et en troisième lieu, état de celui à qui l'on fait violence.

On note ces acceptions du terme au niveau du discours et de l'univers représenté.

Les contraintes et obstacles s'inscrivent dans la description des lieux, dans la présentation des personnages et des animaux (oiseaux).

L'univers du cirque y est directement évoqué cinq fois ; les scènes de cirque répondent aux quatre étapes de la vie des personnages, à savoir celle de Gianni et son frère cadet Nello, deux saltimbanques, fils de la tsigane Stépanida Roudak et de Tommaso Bescapé, l'italien. Chaque étape de leur vie vagabonde est marquée par le lieu de leur hébergement. Les personnages significatifs ainsi que les animaux dont le symbolisme n'est pas sans importance apparaissent avec le changement de lieu. Ces éléments constitutifs du monde dans lequel évoluent les protagonistes convergent et construisent un univers qui ne semble pas propice à l'envol, pourtant postulé comme nécessaire. Il s'agit d'inventer un saut d'une hauteur encore jamais atteinte par le gymnaste au moyen d'un tremplin, exécuté ensemble par les deux protagonistes saltimbanques, Nello et Gianni, dans l'arène du chapiteau.

La première image du cirque est présentée du point de vue de Stépanida, la mère de Gianni et Nello. Le cirque est éclairé par la lumière venant d'en haut, le chapiteau étant comparé au navire à voile, avec ses bruits clapotant des cordes et ficelles. Cette image douce et rassurante prend place dans une pénombre également douce, une sorte de non-couleur, appréciée par les frères Goncourt, comme si le cirque était le sein maternel.

---

<sup>1</sup> *Le Petit Robert. Dictionnaire de la Langue Française*, Le Robert, Montréal 1992.

C'est un espace clos et intime, celui qui protège et rassure, celui où dansent « des atomes d'or »<sup>2</sup>, parcelles éphémères. Tel quel, le cirque semble une invitation implicite à l'envol ou bien, au contraire, à l'enfermement dans la maternité représentée par la figure de Stépanida. Elle-même se présente comme un oiseau « dont la poitrine et le ventre se moulaient dans l'étoffe refermée, drapée sur elle, et apparaissant comme habillée de tous ces yeux du plumage » (p. 69). Il semble naturel que, dans l'espace du cirque protégé par cette figure ornithomorphe, l'envol (les deux fils sont saltimbanques !) puisse être imaginé libre et non entravé.

Qui plus est, dans l'univers du cirque goncourtien, l'élément aérien s'avère en même temps aquatique : La Talochée (le gymnaste) tâtonne « le vide comme du bout courbe d'une rame » (p. 73). D'après Gaston Bachelard, les artistes profitent souvent du mouvement de la nage pour interpréter le vol :

de nombreux artistes se sont inspirés de la natation pour résoudre le problème du vol dans la représentation des anges. (...) pour certains types d'imagination, il y a continuité de la nage au vol dans le sens de la nage au vol, mais il n'y a pas continuité du vol à la nage. L'aile est essentiellement aérienne. On nage dans l'air, mais on ne vole pas dans l'eau<sup>3</sup>.

Alors que le gymnaste tâtonne au moyen de la rame, Gianni a « des ventouses au bout des doigts » (p. 75). Pendant leur numéro, suspendus au-dessus de la terre, Gianni et La Talochée nagent dans l'air et ils font nager les choses. Tout le mouvement du spectacle défiant les lois de la pesanteur, avec les évolutions aériennes des saltimbanques, apparaît comme libéré de toutes les entraves, dans l'espace sensuel du cirque : « Gianni faisait mille exercices dans lesquels le corps du trapéziste semblait prendre quelque chose de voltigeant, d'aérien » (p. 73).

Le cirque est le lieu propice à l'envol de l'individu, celui où la question de la pesanteur n'apparaît pas, comme s'il allait de soi que les acrobates sont des êtres ailés, parents ailés des oiseaux, avec leur nature pareillement ailée et quasiment ornithomorphe.

Cet aspect aérien du cirque est visible également dans la présentation de l'image de la maison des saltimbanques, la Maringotte. Grâce à elle, « ils [les saltimbanques] sentaient bien qu'ils ne pouvaient trouver que là dedans, le doux cahotement des songeries sommeillantes de l'après-midi, la tentation et la facilité des montées de côtes, que „nous disent” à de certaines heures du jour » (p. 82).

« Ce logis de la mer » assure une vie en perpétuel mouvement, et, par opposition à la demeure stable, permet aux saltimbanques de se sentir libres, première condition pour que l'envol soit possible. L'imaginaire de l'eau et celui de l'air s'y confondent encore une fois, puisque l'image de la roulotte s'assimile à celle de la barque, ou du navire chéri par les deux frères, saltimbanques par leur profession mais marins imaginaires : « le mouvant domicile en planches pour lequel les habitants se prennent de l'amour du marin pour son navire » (p. 81).

C'est bien La Maringotte, la maison qui roule en nageant, qui communique aux frères la force et les encourage à exercer leur vol commun, réel et physique, celui qui

<sup>2</sup> E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Éditions Slatkine, Paris-Genève 1996, p. 68. Toutes les citations dans le texte renvoient à cette édition ; les chiffres entre parenthèses indiquent la page.

<sup>3</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris 1990, p. 53.

devient leur gagne-pain : « Ah ! frerot... un tour... un tour qu'on aurait trouvé... un nouveau tour... un tour inventé... un tour à soi, entends-tu... un tour qui porterait sur une affiche de Paris le nom des deux frères... » (p. 110).

Bientôt, l'image bénéfique de la barque-maison devient ce « souvenir inconscient du bonheur bercé, du berceau où l'être humain est soumis tout entier à un bonheur sans limite », selon l'expression de Bachelard<sup>4</sup>.

Après la vente de la Maringotte avec même la troupe des saltimbanques à un homme nommé Recousu, les obstacles et contraintes se dressent et se suivent dans un rythme accéléré ; leurs prodromes apparaissent plus tôt, lors la période heureuse, celle de la protection maternelle.

Premièrement, le comportement étrange de Stépanida signale que l'avenir du plus jeune garçon, Nello, sera brouillé par un accident. Elle le pleure et se lamente en disant :

Pauvre petit adoré !  
Pauvre petit chéri !  
Pauvre petit cœur ! (p. 96)

comme si elle prévoyait un avenir noir.

Deuxièmement, Gianni, le frère aîné, non seulement acrobate, mais aussi jongleur, est habitué à soumettre les êtres et les choses à son autorité. Sa volonté mêlée à l'ambition d'accomplir les exploits impossibles résulte de son ambition de dominer, coûte que coûte, tout autour de lui, y compris son frère.

Qui plus est, l'espace autour des frères devient de plus en plus hostile au vol, aux exploits aériens projetés. Arrivés à Paris, les deux saltimbanques ne vivent plus dans la voiture protectrice et s'installent dans un petit hôtel, rue des Deux-Ecus. Dans leur chambre, il est impossible de se dresser et se tenir debout sans toucher le plafond :

« on les faisait monter au cinquième, dans une petite chambre au plafond si bas et si inégal, que, quand Gianni voulut changer de chemise, il lui fallut chercher un endroit de la chambre où ses bras pouvaient tenir levés en l'air » (p. 126).

Cette image de la claustration spatiale hostile à tout le mouvement libre, et, à fortiori, à l'envol, est doublée par la description de la vue de la fenêtre donnant sur le mur. Une vue décourageante pour celui qui rêve d'envol, donc de lumière, de pureté, de transcendance. Mais ce n'est pas la muraille protectrice, la muraille-rempart au sens bachelardien<sup>5</sup>. La muraille parisienne vue par Nello fait partie de l'univers à valeur négative : les couleurs en sont celles du fumier et de la suie : « dont sortaient sur toute sa surface haute de cinq étages, un tas d'appendices et d'objets accrochés en quête de jour et de lumière dans le trou ténébreux » (p. 128).

Le mur est donc délabré alors que les objets contraints à vivre dans l'obscurité et tentant de s'en libérer semblent symboliser l'effort des protagonistes pour réaliser leur rêve d'envol, leur tour de plus en plus difficile à trouver : les adjectifs : « pourri », « égueulés », « moussu », « verdâtre » donnent l'impression d'un univers dégradé tandis que les substantifs soulignent l'aspect de l'emprisonnement : « mailles de filets, caisses, boîte, cages » (p. 128).

<sup>4</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes...*, op.cit., p. 53.

<sup>5</sup> Cf. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, p. 190.

Plus haut, des fenêtres (...) comme percées au hasard, retenaient entre les mailles de filets aux grosses cordes, des jardinets avec des fleurs jaunes dans des caisses en planches. Plus haut encore était accroché au mur un grand panier en osier à faire chauffer le linge (...), que le propriétaire avait transformé en une cage où voletait une pie (p. 128).

L'univers goncourtien, ici, est non seulement enfermé, délabré et sans lumière, mais aussi habité par un oiseau empêché de s'envoler : une pie emprisonnée dans sa cage.

La muraille ouvre le registre des obstacles et contraintes, celles qui ne tarderont pas à s'accumuler pour briser la carrière des frères saltimbanques.

En effet, c'est à Paris que l'image du cirque change. Il n'y a plus de lumière naturelle, celle qui, venant du ciel ouvert, d'en haut, aurait favorisé l'élévation. Le gaz, source artificielle de clarté, la remplace, et de plus, il est baissé. L'espace intérieur du cirque n'est plus ni doux ni tendre, au contraire, l'arène est noire, vide et solitaire car non peuplée des écuyers. Peu à peu l'image s'assombrit, les signes d'une lente dégradation se mettent en place.

Ainsi, à Londres, où les deux frères vont pour perfectionner leur art gymnastique, dans leur demeure, plus rien n'allège ni n'ouvre l'espace dans lequel ils s'installent. Cet « espace désert » s'appelle maintenant *Les Ruines*, et, à la lettre, la matière dure semble s'affaïsser sur elle-même ; il y est question d'« écroulements », des « vieux murs, d'« une terre d'ordures et de décombres » (p. 131). Suivant la pensée de Gaston Bachelard :

la réalité de la chute imaginaire est une réalité qu'il faut chercher dans la substance souffrante de notre être. Le problème du créateur d'abîmes imaginaires consiste à propager directement cette souffrance. Il doit trouver le moyen d'induire cette chute imaginaire dans l'âme du lecteur avant de dérouler le film des images objectives<sup>6</sup>.

Tel paraît le cas de la construction profonde du roman, lequel, rempli d'indices de contraintes de l'envol, engage le lecteur à descendre de plus en plus bas. Après les images de débris et d'écroulement, parisiens ou londoniens, s'installe un sentiment d'abattement, suscité surtout par les descriptions des exercices des gymnastes. Leurs évolutions font penser aux travaux forcés et n'évoquent rien d'aérien, rien de léger ; on ne saurait plus penser à l'élan naturel vers le haut. Tout ce qui est volatile et lumineux semble nié. La danse d'atomes d'or du cirque paternel est remplacée par « le vol tournoyant de petits fragments pourris des papiers de tenture détachés par le vent » (p. 132). L'espace aérien et doux, noyé dans la pénombre, s'y présente comme une « étendue (...) ténébreuse et brouillardeuse », la lumière du soleil se transforme en « lumière de quatre bouts de chandelles fichées en terre » (p. 132) et ce ne sont pas là toutes les images qui convergent pour créer une sorte de « suspens » : les efforts acrobatiques des deux frères effraient. Le désir obstiné de s'envoler le plus haut sous le chapiteau, partant le rêve d'atteindre la hauteur qui éblouirait le public, aveugle Gianni qui n'aperçoit pas la réalité et néglige les signes prémonitoires d'une chute imminente. Notamment, Nello, son partenaire du saut périlleux, avec sa toux constante et avertisseuse, ressemble de plus en plus à leur mère mourante. L'image angoissante efface celle, naguère rassurante, de la mère protectrice.

Un autre avertissement de la menace du mouvement descendant et contraire à l'envol est la présence d'une colombe emprisonnée, symétrique à celle de la pie du

<sup>6</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes...*, op.cit., p. 112.

début du roman. L'oiseau, symbole de l'animal sociable, positif, incarnant l'âme ou l'Esprit, est ici enfermé dans la poche, espace noir et étroit, d'un prestidigitateur français (un homme malheureux à cause de l'amour) et avec qui Nello s'est lié d'amitié.

Le Cirque d'Hiver auquel les deux frères sont ensuite engagés est encore plus sinistre que le cirque londonien. Dans cet endroit lugubre et néfaste, la lumière n'est « qu'un trouble d'un coup de soleil sous l'eau, l'azur est froid, la pénombre est fantomatique, la salle est solitaire » (p. 152) – autant de signes du mouvement vers le bas, et partant de la chute. Et de plus, le soleil est noyé dans l'eau comme si l'univers naturel de la lumière était bouleversé au profit de la domination de l'obscurité. Un tel cirque n'est plus l'endroit où l'on admirerait les exploits, il prend le caractère singulier de la réalité triviale, de la routine et de la désillusion. Aussi les accessoires du cirque deviennent-ils gigantesques, accrochés à des « hauteurs impossibles » (p. 152).

Leur dernier logement situé dans un terrain très irrégulier et très mouvementé, est séparé de la rue – encore ! – par une cloison, une haute palissade. Invariablement clos, l'espace est limité par le toit et les murs au-dessus desquels le rayonnement du soleil est brisé par le passage des moineaux, l'oiseau noir par excellence : « l'été, l'automne, par les beaux jours bleus, dans ce pavillon, où au travers du toit et des murs passaient, avec des coups de soleil des vols de moineaux » (p. 179).

De plus, la personne qui leur loue la chambre est treillageur, le vocabulaire des entraves est riche.

Le jour du spectacle où les frères vont présenter leur tour depuis longtemps préparé, Nello évoque l'aspect sinistre du cirque le jour de leur arrivée. L'enceinte du cirque n'est pas pour lui accueillante, il constate : avec « les entours noirs et déserts, (...) tu te souviens (...) que nous sommes restés, à regarder cela tout tristes ; et nous disant que nous n'avions pas de chance dans la vie... » (p. 226).

L'obstacle est inscrit dans la construction discursive du roman et dans le récit qui trouve son accomplissement dans la construction instable d'un objet trivial, d'un accessoire de cirque. Il s'agit notamment du tonneau sur lequel Nello doit sauter, en plus, au-dessus de son frère qui s'y tient debout, qui provoque la chute réelle de l'un des frères Zemganno :

Gianni perdant l'équilibre était précipité d'en haut, pendant que Nello chutant du tonneau, et cognant durement contre l'extrémité du trapèze, roulait à terre, où il se relevait pour retomber de nouveau (p. 237).

Cette chute à cause de laquelle le gymnaste devient infirme, se prépare tout au long de l'oeuvre. L'enceinte du cirque où l'on voit souvent le défi que l'homme lance aux lois de la pesanteur, où l'exercice gymnastique incarne le mieux le rêve d'être aérien, devient, ainsi, le lieu le plus propice à la chute :

il se fait d'avance un certain resserrement des coeurs, et un froid particulier derrière les nuques, pour les audaces, les folies, les risques périlleux de ces corps dans les frises, (...) pour ce « Va » qui est peut-être la mort (p. 229).

La chute de Nello, survenue lors de son envol qu'il voulait extraordinairement aérien, le prive à jamais de la possibilité de s'élever : il ne volera plus jamais. Mais, à croire les lois de l'imaginaire commentées par Bachelard, ce ne sont pas seulement la

lumière et la légèreté qui déterminent une ascension droite, il y faut encore de la sonorité.

Effectivement, dans le roman de Goncourt, les deux frères non plus gymnastes mais « racleurs de violon », produisent des sons et ne laissent pas le lecteur au désespoir à cause de l'image de leur envol avorté et tant de fois présagé. Leur musique, toute plaintive et tenue qu'elle soit, n'est-elle pas une force dynamique, toujours dirigée vers le haut ?